

***La manzana de piedra* de Albalucía Ángel: entre “Barbazul” y el desmantelamiento de paradigmas patriarcales**

Lucía Garavito

El 14 de septiembre de 2006 el III Congreso de Escritoras Colombianas le rindió homenaje a Albalucía Ángel en un encuentro organizado por la Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer con el propósito de reconocer la contribución de las escritoras colombianas a la literatura nacional.¹ La presencia de Ángel en el país después de veinte años de ausencia despertó el interés de un público que se ha visto privado de tener acceso a su importante producción literaria debido a la limitada difusión de sus textos.² La trayectoria personal y profesional de Ángel, marcada por su incursión en territorios inexplorados y no tradicionales que incluyen el cuestionamiento de los valores patriarcales dominantes, se ha visto afectada a través de los años por repetidos episodios de censura social y editorial a nivel nacional que contrastan con la acogida crítica de su obra en círculos académicos internacionales. Si bien los premios del Concurso Esso de Novela en 1966 (*Los girasoles en invierno*) y Vivencias en 1975 (*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*) marcaron la entrada oficial de Ángel en el panorama literario del país y estimularon a lectores y críticos a explorar seriamente su producción, no se tradujeron posteriormente en un esfuerzo editorial por difundir su obra.³

Aunque en los últimos años numerosos estudios se han enfocado en su producción narrativa, la incursión de Ángel en el área dramática permanece mayormente ignorada a pesar de correr paralela con su experimentación en el campo narrativo.⁴ Además de su interés personal en el teatro (fue actriz de adolescente y formó un grupo juvenil de aficionados), Ángel reconoce en una entrevista con Zulema Mirkin que enfrentarse a las demandas creativas del mundo escénico es un desafío que hace parte integral de su desarrollo artístico: “Hay siempre una fuerza en la palabra oral, en el movimiento, en el espacio y además un ritmo muy preciso que acompaña esa puesta en escena

de tu obra, a lo vivo. Creo que es insustituible, denso, inmediato y fortísimo” (307). Resultado de esta indagación es la trilogía conformada por *La manzana de piedra* (1982-83), *Siete lunas y un espejo* (1984) y *Lilita, mi amor* (1986), piezas que constituyen un aporte significativo tanto por sus planteamientos a nivel de género y su cuestionamiento de patrones socio-culturales tradicionales como por sus propuestas dramáticas innovadoras.⁵

Aproximarse a los dramas de Ángel implica integrar dos marcos de referencia complementarios. Por un lado, es posible establecer correspondencias entre la dramaturgia de Ángel y la producción literaria de escritoras del siglo XX como Doris Lessing, Charlotte Perkins Gilman, Adrienne Rich, Dorothy Richardson, H.D., Muriel Rukeyser, Olive Schreiner, Alice Walker y Virginia Woolf, entre otras. Estas escritoras inglesas y norteamericanas han optado por transgredir los límites temáticos y las convenciones literarias que circunscriben el papel de la mujer dentro de la ficción novelesca con el objeto de plantear nuevas alternativas en asuntos alusivos al género y a las instituciones que lo perpetúan. En *Writing Beyond the Ending*, Rachel Blau DuPlessis examina las estrategias narrativas de las escritoras mencionadas a la luz de sus respectivas posturas feministas. El estudio de DuPlessis postula que escribir “más allá del final” implica enfocarse en el escrutinio revisionista de la trama, en la transformación y desacralización de los mitos y formas culturales que alimentan la visión patriarcal, en la re-evaluación de los códigos lingüísticos, en la concepción múltiple del personaje, en el cuestionamiento y la ausencia de la polarización heterosexual como elemento constitutivo central de la acción dramática, y en la inclusión de la mujer artista como el sujeto que asume la difícil tarea de incursionar en un nuevo territorio ideológico para lograr la emancipación de la conciencia femenina. La producción literaria de Ángel comparte estas estrategias y las inscribe dentro del marco colombiano, en particular, y latinoamericano, en general, para explorar la situación de la mujer dentro del contexto cultural dominante y dismantlar planteamientos ideológicos tradicionales.

La manzana de piedra, escrita en Londres entre el otoño de 1982 y la primavera de 1983, es la primera pieza de la trilogía que postula este paradigma transgresor a nivel ideológico y dramático dentro de un marco socio-cultural reformulado.⁶ Es una pieza de tres actos con tres escenas cada uno, estructurada a manera de monólogo y marcada musicalmente por *Las estaciones* de Vivaldi. Gira alrededor de las preocupaciones dominantes en una línea generacional femenina representada por abuela, madre e hija, todas de nombre Mariana. La Abuela y sus recuerdos se enfocan en incidentes claves

de su pasado violento en el contexto de la situación de la mujer en Colombia en el siglo XIX. Para Ángel, “Mariana-abuela es el dolor, el desgarramiento interno, sin quejas ni lamentos, la muerte injusta por lo temprana y violenta, la pérdida del ser, la no-existencia a fuerza de ser el ‘otro.’ Siempre para servir al otro como lo exigen la santa madre iglesia, las doctrinas oficiales, la sociedad y el gran patriarca” (Mirkin 308). La Madre, pasados los cuarenta, “es la radiografía de la mujer casada que pertenece a la burguesía” (Mirkin 308). Rememora episodios de la vida de la Abuela que entrelaza con reflexiones críticas sobre su propia vida matrimonial y sobre las inclinaciones literarias de su hija. Aunque partidaria de los avances feministas de la época y consciente de los abusos y limitaciones de la sociedad conservadora respecto a las mujeres, resiente pero tolera el comportamiento irresponsable y los repetidos engaños de su marido. Marianita, en los veinte, en abierta rebeldía contra los valores tradicionales, está dedicada a su labor de escritora y como tal “compone y descompone ese rompecabezas [de la historia]; sostiene la ilusión y la identidad propia” (Mirkin 308). El drama entreteje la proyección escénica del material que Marianita está desarrollando en sus escritos (acontecimientos relacionados con la vida de la Abuela) con sus circunstancias presentes (Marianita como testigo de la vida de su madre y como artífice de su propio destino). El tratamiento del tiempo (la sincronía de pasado y presente), del espacio (cocina, sala y estudio, ágilmente delimitados por juegos de luces) y la focalización cambiante en las tres mujeres, sirven de soporte estructural a la multiplicidad de perspectivas a la vez que señalan el desenvolvimiento generacional de la conciencia crítica femenina.

Aunque la denuncia de asesinatos pasionales impunes, violaciones, engaños, venganzas, atropellos y malos tratos soportados por las mujeres a lo largo de la historia es un componente de la pieza, *La manzana de piedra* trasciende este nivel al enfocarse en la deconstrucción de textos, personajes, situaciones y motivos que han contribuido en una u otra forma a limitar e inclusive prohibir, la autoafirmación de la mujer. Mientras que a nivel de subtexto el drama evoca alusiones intertextuales a elementos y motivos de los cuentos de hadas relacionados con figuras y situaciones que encarnan el sometimiento opresivo de la mujer (“Barbazul,” en particular),⁷ a nivel dramático se subvierten los paradigmas que han orientado el desarrollo de la conciencia femenina y se propone un nuevo camino en que la mujer se revela como agente de cambio personal y social. Este proceso ubica a Ángel dentro del grupo de escritoras cuyo impulso revisionista se traduce en

estrategias que desafían dramaturgias tradicionales con miras a transgredir espacios culturales demarcados por la autoridad masculina.

Son numerosos los estudios críticos que señalan a “Barbazul” de Charles Perrault (1697) como una historia fundacional, con múltiples variantes, que sirve como instrumento para examinar, en su dimensión social y cultural, las crisis domésticas que giran alrededor de asuntos matrimoniales. En la gran mayoría de los cuentos de hadas clásicos, una joven que está en una situación desventajosa, es cortejada y rescatada por el proverbial príncipe que la integra a una vida de felicidad y esplendor una vez que se celebran los esponsales. Por lo general, la exploración de los desafíos inherentes a la etapa posterior a la boda no se incluye, como observa Marcia Lieberman en “‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation through the Fairy Tale.” En abrumadora mayoría, estas historias llevan a la mujer a aceptar y conformarse con los papeles sociales tradicionales que se enfocan en el matrimonio como premio social y económico para las jóvenes hermosas que son pasivamente escogidas por el hombre poderoso de turno (394). En “Barbazul,” sin embargo, este patrón tiene una función simplemente introductoria. La trama gira alrededor de una recién casada que está a punto de morir a manos de su marido por haber desobedecido sus órdenes y descubierto su pasado.⁸

Dentro de este contexto, el enfoque de *La manzana* en la mirada crítica y reflexiva de Marianita sobre las experiencias de la vida matrimonial de su abuela, su madre, y otras mujeres conocidas sitúa este drama en el corpus de textos cuyas tramas comienzan después de la boda, el momento establecido como el desenlace por excelencia dentro de la narrativa tradicional heterosexual. La madre de Marianita alude a esta transición en las relaciones de pareja como el paso de los “gozosos” a los “dolorosos” (12, 14), aplicando terminología propia de los misterios del rosario al estado emocional asociado con el noviazgo y el matrimonio, respectivamente. Los años de experiencias socialmente silenciadas de frustración, violencia, abuso, trabajo constante y sufrimiento que, generación tras generación, se desencadenan una vez que las etapas glorificadas del enamoramiento, el noviazgo y el matrimonio han tenido lugar, son la contraparte metafórica al motivo de los cien años en los cuentos de hadas (“La bella durmiente”), periodo durante el cual la conciencia femenina ha permanecido dormida bajo el dominio del patriarcado.

De esta línea argumental de violencia dirigida contra la mujer, que se rastrea generacionalmente, surge “Barbazul” como subtexto de *La manzana*. En *Secrets Beyond the Door*, complejo y enriquecedor estudio crítico sobre el cuento de Perrault según se inscribe en numerosas variantes culturales,

Maria Tatar comenta que “[i]f we look back at oral storytelling traditions, it becomes evident that tales of horror like ‘Bluebeard’ have always had a powerful social agenda” (6). Al identificar los componentes del llamado “síndrome de Barbazul” en la narrativa, Shuli Barzilai señala, entre otros elementos, la presencia de cuatro personajes básicos (una joven, un hombre misterioso y posiblemente peligroso, una figura que viene al rescate y la esposa desafortunada) y una secuencia de prohibición-transgresión-castigo que implica un cuarto secreto de algún tipo, el famoso motivo del “cuarto prohibido” o *forbidden chamber motif*. Observa que quizás lo más esencial sea éste último componente, “a prohibited inner space” (250).

La manzana incluye estos aspectos modificados en su forma de representación para encajar y responder a nuevas coordenadas socio-culturales, confirmando una vez más la capacidad de supervivencia y transformación del cuento original explorada por Tatar. El motivo del cuarto prohibido debe entenderse en su doble dimensión, social y psicológica. En cuanto a la primera, la trama básica de “Barbazul” se evoca en la pieza con alteraciones y en múltiples espejos a través de diversas situaciones que se enfocan en la violencia doméstica como patrón recurrente. La Abuela, trabajadora incansable, “con risa de ardilla” y “cuerpo menudo y silencioso,” fue violada por su esposo la noche de bodas (13). Unos años más tarde quedó marcada por el asesinato de su niño pequeño (Amadís) a manos de su marido (también llamado Amadís) que, en un ataque de celos, le dio muerte al hijo y luego se suicidó. La historia, modificada en tiempo y espacio, de Dirian y Florina, personajes que se repiten intratextualmente en intervenciones de la Abuela, la Madre y la nieta ilustra el destino trágico de esta paradigmática pareja de amantes cuyos nombres parecen remitir a figuras propias de la novela pastoril española. En la versión de la Abuela, Dirian mata a Florina por celos infundados e incendia la casa, actos criminales que quedan impunes por indiferencia de las autoridades, en complicidad con los códigos militares existentes (15-17). Para la Madre, la Florina de su generación muere a causa de un aborto perpetrado ilegalmente, hecho que evidencia el abandono, abuso y falta de apoyo social y estatal para la mujer. En uno y otro caso, la secuencia prohibición-transgresión-castigo va ligada a la presencia de mujeres valientes, heroicas, de gran coraje, sin miedo de protagonizar episodios que vayan en contra de las normas aceptadas, mujeres que cuestionan el doble estándar, que irrumpen en espacios sociales prohibidos y que terminan siendo víctimas de la violencia incontrolable de sus maridos. La ausencia de una figura o institución que abogue por los derechos de la mujer y evite el desenlace fatal evidencia la opresión patriarcal

familiar y social de las diversas Florinas y desplaza el final color de rosa con que culminan las tramas clásicas de las narrativas que se tejen en torno a una relación romántica.⁹

La apertura de puertas internas que llevan a espacios psicológicos secretos, reprimidos o ignorados pone de presente la dimensión psíquica del cuarto prohibido. Jean Shinoda Bolen, psiquiatra y psicoanalista jungiana, observa en *Secrets Behind Hidden Doors: The Liberating Power of Truth* que aquellas mujeres que luchan por revertir la devaluación patriarcal de lo femenino deben tener el valor de abrir puertas selladas internas, como lo ha hecho metafóricamente la esposa de Barbazul. Las mujeres de *La manzana* presentan tres alternativas respecto a esta exploración de los territorios internos vedados: el silencio (la Abuela), la indecisión (la Madre) y la acción (Marianita). El cuarto prohibido de la Abuela es el secreto reprimido de su tragedia doméstica, que calló y enterró en su memoria, como se lo reprocha la nieta: “Jamás me lo contaste. Nunca brotó una lágrima, Mariana. Preferiste callar esa estocada que no dejó nunca de sangrar. Te encerraste en tu delirio quieto, que no le hacía mal a nadie y decidiste que nunca había pasado” (46). La sangre del cuarto prohibido que la impregna corresponde a “la sangre [de su hijo Amadís] que riega los cafetos y llega hasta mi muerte” (47). La Madre, por otro lado, se encuentra en la encrucijada de un matrimonio fracasado, los recuerdos de una pasión anterior y las presiones de las convenciones sociales. Su cuarto secreto son “las cosas prohibidas” (56), las “historias enterradas” (57) que quisiera recordar y expresar pero que su madre (la Abuela) insiste en que olvide porque son “regiones de fuego, y de silencio” (57). Sus intentos fallidos de tomar el teléfono, que en ocasiones podrían entenderse como dar el paso necesario para su posible liberación, señalan que si bien maneja una agenda progresista para la mujer a nivel ideológico (sexualidad, poder político), su voluntad de acción está comprometida por presiones sociales como “el qué dirán.” Como dice Ángel, “muy parlanchina al teléfono o en los costureros. Mientras todo lo demás es un grito interno” (Mirkin 311). En este contexto la dimensión metadramática de la pieza y la redacción de un manifiesto feminista le permiten a Marianita irrumpir en los cuartos secretos de las generaciones anteriores para articular el plano ideológico teórico con la agencia de la mujer a nivel personal y social.

En la oposición silencio-discurso radica el impulso liberador (el rescate) del patrón opresivo que pretende mantener a la mujer en un espacio predeterminado exterior e interiormente por el patriarcado. En “Mother Goose Tales: Female Fiction, Female Fact,” investigación de figuras femeninas

contadoras de historias (*storytellers*), Marina Warner subraya cómo el silencio de la mujer se catalogó como virtud desde la época de San Pablo quien proscribió en su epístola cinco tipos diferentes de discursos impropios y peligrosos asociados con las mujeres, entre los que incluyó los chismes y los cuentos de viejas (*old wives' fables*). Warner observa que “Anything more than a child’s mouth could be dangerous. The Epistle of St. Paul to Timothy sums up the Christian view that became secularised as a pattern of good womanhood: ‘Let the woman learn in silence with all subjection’ (2:11). Talkativeness and disobedience were related: the virtue of Obedience for instance puts her fingers to her lips, as in the Maestro delle Vele’s allegory in Assissi of the monastic vow.” La asociación entre la seducción del discurso de las mujeres y la seducción de sus cuerpos quedó establecida desde entonces (11). Por otro lado, hay antecedentes literarios reconocidos que establecen una conexión entre el hechizo de la narración oral y la supervivencia femenina. La historia de Scheherazada y el sultán Schahriar (Barbazul oriental) en *Las mil y una noches* ilustra cómo el poder de seducción del discurso de una mujer funciona como estrategia liberadora para evitar un uxoricidio.

En *La manzana* confluyen estas dos vertientes. La ausencia de personajes masculinos con derecho a la palabra y la presencia de tres mujeres como *storytellers* no solamente apunta a una línea generacional que participa en una práctica de oposición relacionada con el lenguaje sino que señala una progresión en el manejo de la palabra como arma. Darles voz a quienes no la tienen y hacer visible lo invisible son dos maniobras reconocidas en la poética feminista (DuPlessis 41). El comportamiento lingüístico de la Abuela evidencia la represión a la que fue sometida: a menudo “se hunde en el silencio,” se autocensura al callar por completo lo referente al asesinato de su hijo por su esposo y su consecuente suicidio, y exclama “¡Dios mío, perdóname esta lengua!” cuando se atreve a criticar — para sí misma — los exabruptos de la violencia masculina y las pautas sociales y culturales que la amparan (17). La Madre, según Ángel, “encarna la ‘chismografía’ provinciana de lo cotidiano” y su afán de comunicación se refleja en su obsesión por el teléfono (Mirkin 308). El potencial subversivo del chisme se convierte, en su caso, en vehículo pasivo de resistencia y de crítica social mediante el que evita el enfrentamiento directo con el marido y con las estructuras como la familia, la iglesia y el estado que contribuyen a la represión sexual de la mujer. Marianita, por otro lado, encarna la transgresión definitiva de los parámetros establecidos para el discurso femenino, transgresión que remite metafóricamente al motivo del cuarto prohibido con “Barbazul” como subtexto. Se

rebela abiertamente en contra de la existencia de un código lingüístico para los hombres y otro para las mujeres: “¡Que mierdero...! ¡No digas palabrotas...! ¡Así no hablan las niñas...! ¡Así no hablan las señoritas...! ¡Así no pueden hablar las mujeres...! ¡Niña! y cómo mierda se habla entonces...? Ahhh...? Quién dijo, quién dictaminó, quién carajo ordenó bajo anatema que las mujeres así y los hombres asá...? ¡San Pablo! Estoy segura que fue ese hombrecito el que decidió que las mujeres así y los hombres asá...” (4-5). Aunque tiene plena conciencia de que al traspasar el umbral lingüístico del código masculino se convertirá en el blanco de ataques a nivel familiar y social, no se intimida: “Agárrate a la cola del dragón y aguanta la embestida de su **lengua**. Te van a destrozar. Van a **pedir a gritos** las hogueras y a **acusarte** de nuevo de **invocadora** de espíritus malignos, **conjuradora**, infiel, **murmuradora**, **escandalosa** y **alborotadora**, impedidora de la paz, belicista cruelmente sedienta de sangre y encarnizada en su efusión, como a Juana, la pobre...! Aférrate a los mástiles cuando lleguen las **voces**...” (18). Según lo indican los términos seleccionados en negrilla, acciones relacionadas con el ejercicio de la palabra se identifican como causantes del malestar social y como manifestación del ataque colectivo. El rechazo de Marianita hacia las normas sociales discriminatorias que han regido la conducta lingüística de la mujer encarna en la búsqueda de un lenguaje poético propio, fluido, íntimo, evocador, creativo (neologismos) que contrasta con vocablos tabú, irreverentes, humorísticos, agresivos, algunos de ellos característicos de su generación y de su época (los setenta, la onda). Ángel observa al respecto que “La locura verbal de Marianita no es otra cosa que mi intento de convertir el habla — tal como la podríamos ver en el texto — en acto oral. Así, en medio del lenguaje de la banalidad o la tragedia hay parlamentos desaforados de lirismo puro para acentuar la fuerza y posibilidades del habla” (Mirkin 311). Su forma de expresarse deconstruye el paradigma de la heroína sumisa de cuentos de hadas como “Diamantes y sapos” en que diamantes y joyas brotan de la boca de la joven que habla con dulzura, mientras que sapos y serpientes salen de la boca de aquella cuya conducta verbal no es aceptable socialmente. Marianita trasciende esta dicotomía en su discurso para irrumpir de manera consciente y creativa en terreno lingüístico vedado y liberar el lenguaje de encasillamientos convencionales.¹⁰

Las intervenciones de los personajes femeninos permiten entonces apreciar una trayectoria que va de la autocensura y del mutismo impuesto socialmente, al llamado *assertive discourse* (discurso de afirmación),¹¹ del respeto a las normas establecidas a la apropiación del lenguaje tabú, de la

oralidad a la escritura, incluyendo también el manejo de un código interno, lírico y espiritual. La Abuela y Marianita representan los extremos de esta trayectoria. Marianita sirve de eslabón entre la oralidad de las generaciones anteriores — cuyas historias silenciadas recoge e integra a sus escritos — y el poder de la escritura marcado por la actividad literaria de figuras intelectuales modelo como George Sand, Virginia Woolf, las hermanas Bronte, Kate Millet, Silvia Plath, Jane Austin y Adrienne Rich. Como ella, estas escritoras “también quemaron naves y cruzaron puentes en épocas de vacas flacas...En siglos de genocidios morales y cerebrales de miles de mujeres” (43). Marianita lee, recita y comenta con profunda admiración y respeto fragmentos de *A Room of One's Own* de Virginia Woolf, y consciente de su extraordinario legado, toma en sus manos los textos de escritoras reconocidas como si se tratara de verdaderos tesoros. Este material le sirve de inspiración para elaborar su propio manifiesto en que denuncia la decadencia de la sociedad patriarcal y hace un llamado a la mujer para que despierte a la humanidad de su sueño “diabólico y desequilibrado” (52). La obsesión de Marianita por la lectura y por desarrollar una visión propia tiene su correlato correspondiente en la curiosidad de la esposa de Barbazul que la impulsa a desobedecer órdenes para descubrir por sí misma el contenido del cuarto sangriento. Tatar destaca en las historias relacionadas con “Barbazul” la presencia de mujeres “who want to know too much” (9), que sufren de “epistemofilia” (término acuñado por Laura Mulvey) definida como sed de conocimientos (60), y que, motivadas por este espíritu inquisitivo, están dispuestas a violar leyes e incursionar en terrenos prohibidos (1).

El título del drama, *La manzana de piedra*, se ilumina en su proyección mítica dentro de este marco de referencia al combinar la escena bíblica con el cuento de “Barbazul.” La curiosidad y la desobediencia de la mujer en conexión con el deseo de saber que se incorporan a la moraleja del cuento de Perrault hacen parte del legado de Eva. Para Tatar, las historias de Adán y Eva, al igual que la de Pandora y la del robo del fuego por Prometeo, no sólo enlazan de manera poderosa la curiosidad y la búsqueda del conocimiento, la belleza, la sexualidad, la maldad y la mortalidad sino que evidencian asimetrías en asuntos de género. Mientras que el sacrilegio de Prometeo se convierte en base sólida para el desarrollo de las artes y de la civilización, la curiosidad de las mujeres desata el pecado, el sufrimiento y la mortalidad: “Woman’s problematic relationship to knowledge becomes evident in reading the stories of Eve and Pandora, two women whose curiosity leads them to engage in the transgressive behaviour that introduces evil into the world”

(3). La pasión por saber se convierte en una actividad de alto riesgo para las mujeres (2). En el drama de Ángel, la manzana como símbolo del acceso al conocimiento es la llave que da la entrada al cuarto prohibido. Morder esta simbólica fruta que abre las puertas al cuestionamiento de los valores patriarcales tradicionales, al autoconocimiento y a la exploración intelectual de la mujer es un proceso de iniciación que representa un desafío expresado en la piedra como material cuya dureza no debe amedrentar a aquellas mujeres decididas a romper barreras y explorar nuevos territorios.¹²

La transgresión ideológica y lingüística de Marianita-escritora corre paralela a la transgresión inherente en las estrategias de Ángel como dramaturga. En *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*, Nancy Walker se refiere a “the writer’s active engagement with — and disobedience to — textual traditions that enclose women in scripts not of their making” (54). “Morder la manzana de piedra” implica, para Ángel, deconstruir patrones literarios ya consagrados que contribuyen a la represión de la mujer. Mediante propuestas revisionistas y revolucionarias que afectan la trama, la caracterización y asuntos relacionados con la representación y el género, Ángel convierte el cuarto prohibido en un espacio propio, *a room of one’s own*, para una nueva construcción del sujeto femenino.

En *La manzana*, la trama tradicional heterosexual se desplaza en favor de la reflexión crítica de las mujeres sobre su propia condición personal, familiar, social y artística, con el consecuente predominio de la acción interna sobre la externa y un ritmo marcado por el fluir de las observaciones críticas de Marianita y de los recuerdos dialogados. Ángel ha dejado atrás la seducción narrativa de Scheherazada que favorece la entrega a los aconteceres exteriores y al suspenso del relato para concentrarse más bien en un proceso analítico introspectivo que abre nuevos caminos en la relación dramaturgia-ideología. En *Aspects of the Female Novel* Jacqueline McLeod Rogers cuestiona la validez del término *story* para referirse a este tipo de ficción escrita por mujeres. Dado que en estos textos no se evidencia una selección y organización convencional de acontecimientos propone que “[a] word like *circumstances* more aptly describes the multirelacional connectedness of feminine drama. Its outer developments advance through repetition, composing an experiential pattern in which no one episode is complete in itself” (27). Los parlamentos de la Abuela, la Madre y Marianita se entrelazan y complementan de una manera fluida, muchas veces con los comentarios de una siendo asimilados imperceptiblemente por la otra:

MARIANITA: Estabas pilando un almud de maíz cuando te lo vieron a contar, y ni siquiera tuviste un presentimiento.

ABUELA: (siguiendo el tono de su historia, sin oír lo que dice Marianita) Ni siquiera tuve un presentimiento... ¡Aciago día de mayo en que todo era tibio como mi corazón que lo había visto irse, estrenando zamarros, con su espada de latón al cinto y su camisa blanca como un lirio.... (45)

En *Victims of Convention* Jean Kennard afirma que “there are women writers who have made women’s relationships with each other a viable subject for fiction” (165). En la pieza de Ángel la relación que se establece entre abuela, madre e hija al compartir un mismo lenguaje emocional de experiencias y preocupaciones comunes apunta a la existencia de lazos de solidaridad que refuerzan el planteamiento de un personaje múltiple. La noción de protagonista individual se sustituye entonces por la de protagonista colectivo en forma tal que la dimensión individual se transforma en social. Este protagonismo colectivo implica que la voz hegemónica y autoritaria del patriarcado se desplaza en favor de una aproximación multivocal femenina en la que confluyen vivencias personales y elementos ensayísticos y analíticos que cubren diversos espacios y épocas. A nivel de la trama, la selección de este tipo de protagonista socava prácticas sociales y dramáticas dominantes: “The communal protagonist is a way of organizing the work so that neither the development of an individual against a backdrop of supporting characters nor the formation of a heterosexual couple is central to the novel. The communal protagonist operates, then, as a critique both of the hierarchies and authoritarian practice of gender and of the narrative practice that selects and honors only major figures” (Du Plessis 163).

Al poner la totalidad del discurso en boca de las mujeres y enmudecer las voces masculinas, el Adán bíblico que nombra, ordena, ejerce su autoridad y control sobre el mundo y ocupa el centro de la creación, resulta destronado por Ángel. Esta participación marginal de los personajes masculinos implica una transgresión radical de los principios que rigen la composición dramática tradicional, orientada hacia un patrón de acción androcéntrico. DuPlessis comenta que este tipo de trama está generalmente encaminado hacia la polarización de los géneros, con el romance, la pasión, los celos, el amor, el combate y el peligro como momentos generadores de tensión a nivel de acción (181). La posición de autoridad y dominio de las figuras masculinas en *La manzana* se debilita generacionalmente una vez que el telos de la pieza abandona dicho patrón androcéntrico que privilegia el status del romance

heterosexual como elemento dinámico de la trama para desplazarse en favor de la reflexión de las mujeres sobre sus circunstancias.

El tratamiento de los personajes masculinos en esta pieza es quizás el más complejo en el teatro de Ángel y responde a esta propuesta dramática ginocéntrica. Los “Barbazules” del subtexto se perfilan como figuras despojadas de voz y cuerpo escénico. El hombre viejo, el hombre maduro, el muchacho y el niño, tienen el carácter de apariciones: “los fantasmas/ irán vestidos de punta en blanco, con las caras almidonadas, lívidas. O con máscaras, o con adornos absurdos o fuera de lugar, para dar tono a su calidad fantasmagórica. Sus apariciones en escena deberán seguir siempre un ritmo de sueño, como en cámara lenta a veces y otras permaneciendo estáticos, con sólo movimientos expresivos de la cara y a veces de las manos” (1). El negárseles en términos dramáticos la palabra y la corporeidad los ubica simbólicamente dentro del espacio mental de las mujeres. Ángel observa que los fantasmas en esta pieza son una “imagen de los hombres que circulan como tales, sin voz ni voto en apariencia, pero presentes, absolutos, dueños y señores” (Mirkin 308).¹³ Esta representación de elementos reprimidos bajo la forma de sombras es una estrategia reconocida dentro de la narrativa femenina (DuPlessis 7). Relegar estos elementos característicos de la trama heterosexual al subtexto relacionado con “Barbazul” mientras que el enfoque de *La manzana* recae en el desmantelamiento de los paradigmas socio-culturales en que se originan, abre rutas para el desarrollo de una nueva concepción de la trama encauzada hacia el desarrollo de la conciencia femenina.

En “The Deconstruction of the Male-Rescuer Archetype in Contemporary Feminist Revisions of ‘The Sleeping Beauty,’” Carolina Fernández-Rodríguez señala que en la segunda mitad del siglo XX ha habido un cambio drástico en la representación arquetípica del hombre como la figura que tiene a su cargo el rescate de la damisela en apuros. Revisiones feministas de las historias tradicionales desmitifican a este héroe que ahora se ve obligado a enfrentar mujeres que, después del beso, “despiertan demasiado,” lo intimidan con su mirada, o lo ridiculizan. En este contexto, “the prince of many contemporary feminist revisions of ‘The Sleeping Beauty’ has been necessarily replaced by other figures, since he is no longer capable of performing his role satisfactorily. If the victim of the spell is female, there are basically three alternatives... first, female cooperation... second, self-liberation; and third, homosexual relationships” (57). El estudio de Tatar revela que con el paso de los años y en nuevas versiones, lo mismo ha ocurrido con figuras

amenazantes como la de Barbazul, quien “has lost his menacing mystery, romantic allure, and potent masculinity” (10).

El paulatino deterioro del personaje masculino amenazante se hace evidente en la línea generacional en *La manzana*. El esposo de la Abuela, al igual que sus ancestros, se impone por la fuerza y la violencia. Las acotaciones describen su rostro como una máscara “rodeada de plumas blancas de avestruz que caen en la frente como si fuera su cabello. Una máscara que se transformará en la máscara de la muerte. El lleva en su mano la máscara de la muerte y la coloca en el suelo cuando se sienta” (18-19). Esta asociación del hombre con episodios sangrientos de la vida nacional (las masacres políticas entre liberales y conservadores) y doméstica (violaciones, asesinatos y suicidios) responde al paradigma del Barbazul que aterroriza a comunidades y familias. Ángel reubica el motivo de la sangre en la llave del cuento de Perrault al presentar al esposo de la Abuela como un hombre que “se frota constantemente las manos, detrás de ella, como quien trata de limpiarse la sangre” (47). El marido de la Madre, llegando a los cincuenta, ya es una figura más devaluada: se trata de un individuo emocionalmente ausente, mujeriego, botaratas y pobre diablo, que se aprovecha de su dinero, y con quien ella participa en el juego social y conveniente de guardar las apariencias. “Sus gestos son mecánicos, como los de un muñeco de cuerda” (12). La próxima generación, encarnada por el hermano quinceañero de Marianita, sigue los pasos de la anterior. Es un muchacho vanidoso, que roba el dinero de la madre y no muestra respeto alguno por el espacio familiar. La deconstrucción total del patrón masculino amenazante queda en manos de Marianita-escritora quien toma dos pasos definitivos. Al ofrecer su propia versión de la relación Dirian-Florina, despoja a Dirian de su condición de hombre prepotente presentándolo como un travesti que asiste a fiestas maquillado; nada queda del hombre que en su condición de macho abusa de su esposa. En segundo lugar, rompe los parámetros tradicionales asociados con la relación heterosexual al proponerle matrimonio a una interlocutora imaginaria (Anaís) para que sea su esposa en reemplazo de la desprestigiada figura adánica.

Esta representación de “el otro” en el discurso feminista de Ángel implica la desnaturalización de las imágenes tradicionales asociadas con los personajes masculinos y femeninos y la apertura de un espacio reflexivo sobre el uso y el abuso de las formas convencionales. Al proponer nuevas formas de representación, Ángel pone de manifiesto que contar historias es un acto político e ideológico con repercusiones directas en la conformación del sujeto en términos de género. Como lo afirma Linda Hutcheon en *The*

Politics of Postmodernism, “a study of representation becomes, not a study of mimetic mirroring or subjective projecting, but an exploration of the way in which narratives and images structure how we see ourselves and how we construct our notions of self, in the present and in the past” (7).

La selección de mujeres como sujetos emisores de sus propias experiencias lleva a la deslegitimación de prácticas culturales responsables de su represión. La desmitificación de elementos que en una u otra forma han contribuido a determinar el ser y el hacer de la mujer dentro de la sociedad patriarcal es una estrategia que Ángel comparte con otras escritoras estudiadas por DuPlessis: “Twentieth century women... turn again and again to rewrite, reinterpret, or reenvision classical myths or other culturally resonant materials such as biblical stories or folk tales. They are reformulating a special kind of persistent narrative that is the repository of many dimensions of representation” (105).

En *La manzana* Ángel alude explícitamente al legado opresivo de la Epístola de San Juan, el *Cantar de los Cantares*, la letra de boleros y otras canciones populares, los cuentos para niños, los mitos clásicos y las novelas de Corín Tellado, todos ellos generadores de imágenes femeninas que sirven los intereses hegemónicos del patriarcado. Se hace necesario, por lo tanto, desenmascarar que los patrones vigentes en estos textos implican un sistema de interpretación que viene enmascarado como representación. Como afirma Cristina Bacchilega en *Postmodern Fairy Tales, Gender and Narrative Strategies*, “[t]o break the magic spell we must learn to recognize it as a spell that can be unmade” (8). Una vez que esta etapa se ha llevado a cabo puede asumirse la tarea de sugerir nuevos modelos.

¿Cómo deshacer el conjuro o hechizo socio-cultural del patriarcado? Además de las estrategias relacionadas con la trama ginocéntrica, Ángel deconstruye humorísticamente material asociado con los cuentos de hadas. Tal vez el episodio más representativo de esta tendencia desmitificadora sea la neutralización y devaluación del cuento de hadas tradicional en el tercer y último acto de *La manzana*. La figura central del hada madrina en narrativa reciente escrita por mujeres ha sido sometida a revisión. En el artículo ya citado, Fernández-Rodríguez observa que “fairy godmothers are no longer accomplices in the perpetuation of female dependence, but provide the young woman with the weapons necessary to achieve total independence” (58). Ángel va un paso más allá al transformar la representación tradicional del hada madrina y presentar a una joven que rechaza sus supuestos dones para asumir ella misma la responsabilidad de su propio destino. Ya no se trata del hada

madrina bonachona y todopoderosa de los cuentos infantiles que acude a la *deus ex machina* a rescatar a la mujer y traerle la felicidad. Las acotaciones la describen como un ser estafalario, “con atuendo como de bailarina de ballet... peluca de rulos... maquillaje de muñeca” (43), que tiene en la espalda “unas alitas transparentes como de abejita.” (43). Sus movimientos son totalmente “absurdos y torpes” (43), no quiere que la llamen “señorita” (44), la aterrorian los truenos (46) y solloza desconsoladamente ante la situación en que se encuentra. Marianita no siente respeto alguno hacia ella o sus posibles poderes sobrenaturales. No sólo la acusa de “metiche, husmeona, esculcona, intriganta, mirona... policía” (44) sino que destruye sin misericordia el girasol de su varita mágica y hace un pedido que anula la posibilidad presente o futura de obtener cualquier beneficio. Si bien para Ángel “[e]l Hada representa el juego, el mito, la invención, la farsa” (Mirkin 311) y así funciona en efecto en el plano dramático, a nivel ideológico este personaje se revela como obsoleto dentro del imaginario cultural en el momento en que la mujer se convierte en agente de su propio destino. Precisamente la escena del drama en que Marianita deja caer libremente las hojas de su manuscrito, producto de una labor reflexiva y creativa, señala para Ángel “su posición de dueña y señora del tiempo ya que [dichas hojas] simbolizan su poder, su don de historiadora” (Mirkin 311).

En *La manzana de piedra* Ángel ha sabido traducir en términos dramáticos alternativas sociales que abren el camino a una visión y una representación alternativas de la mujer en el mundo contemporáneo. Mientras que la presencia de “Barbazul” como subtexto apunta a un paradigma de violencia doméstica de trayectoria histórica y aún vigente en el presente siglo, las propuestas dramáticas de Ángel invitan a deconstruir los paradigmas culturales que naturalizan y perpetúan dichos patrones opresivos. En este proceso, Ángel desplaza la moraleja inicial del cuento de Perrault, “Curiosity, with its many charms,/ Can stir up serious regrets” (Tatar 179), que pretende disuadir a las mujeres de entregarse a este impulso, en favor del comentario liberador de Michel Foucault en “The Masked Philosopher”: “I dream of a new age of curiosity” (Tatar vii).

Si como lo afirma Joanna Russ, “plots are dramatic embodiments of what a culture believes to be true” (DuPlessis 182), la propuesta dramática de Ángel en *La manzana*, y en sus otras piezas teatrales, es revisionista y visionaria. Revisionista porque inscribe la historia de la mujer latinoamericana dentro de un marco crítico que invita a cuestionar y a desbancar patrones culturales e instituciones sociales opresivas en función de género. Y

visionaria porque apunta a una nueva forma de construir el sujeto femenino y de representar a la mujer en el panorama latinoamericano. Como bien se lo profetizó Alberto Baeza Flórez a Ángel hace años: “Niñita. Tú llegaste 30 años antes de tiempo y vas a tener que pagar las consecuencias” (*Semana* 146). Una de las consecuencias ha sido, sin duda, que *La manzana de piedra* permanezca inédita hasta el momento.

Kansas State University

Notas

¹ Agradezco a esta entidad oficial, y en particular a Julia Elena Guerrero López, el haberme facilitado restablecer contacto con Ángel y el haberme enviado el texto correspondiente a las memorias de este encuentro literario que reunió a críticos nacionales y extranjeros en septiembre de 2006 en Bogotá.

² Aunque Ángel hizo un viaje relámpago a Colombia en 2003 en el transcurso del cual aceptó una invitación para participar en el Festival de Teatro de Magdalena Pacífica, este evento no señala su retorno oficial al país. Ángel considera esta breve estadía como una escala más en los viajes por Italia, Noruega, Estados Unidos, India, Perú, Chile, Gran Bretaña y México que llevó a cabo en la década de los 90 y principios de 2000. Sólo a partir de 2006 regresó a Colombia para vincularse de lleno a universidades, colegios y diversas actividades culturales y humanitarias (Comunicación personal).

³ En “Hacia una poética feminista: la increíble y triste historia de la dramaturgia femenina en Colombia,” Beatriz Rizk alude a la mínima visibilidad de la mujer en el campo teatral desde mediados del siglo XIX hasta finales del XX. Indica que en las bibliografías de literatura colombiana publicadas recientemente “figuran más de cincuenta dramaturgas de las cuales no llegarán a diez las que han sido llevadas a las tablas y posiblemente a cinco las que han tenido montajes profesionales” (Jaramillo, Osorio de Negret y Robledo 234). Dentro de este contexto panorámico nacional no sería una excepción el hecho de que la mayor parte de la producción teatral y narrativa de Ángel haya permanecido inédita. Sin embargo, el interés crítico en la obra de Ángel en círculos académicos internacionales y nacionales se contraponen a la repetida negativa de diversas editoriales a publicar sus textos polémicos, transgresores y que requieren el manejo de un nuevo paradigma de recepción cultural.

⁴ Si bien existe un corpus significativo de estudios sobre la obra narrativa de Ángel como los de María Mercedes Jaramillo, Carmina Navia Velasco, Betty Osorio de Negret, Claire Taylor, Cynthia Tompkins y Raymond Williams, entre otros, la producción dramática de Ángel permanece casi inexplorada. Se menciona en términos muy generales en algunos de los artículos de estos investigadores. Hasta el momento, sólo hay cinco artículos enfocados específicamente en el teatro de Ángel. Ver Fernando de Diego Pérez, “Feminismo y compromiso en el teatro de Albalucía Ángel y Fanny Buitrago” en *Celebración de la creación literaria de escritoras hispanicas en las Américas*. Lady Rojas-Trempe y Catharina Vallejo, eds. (Ottawa, ON; Montreal QC: Girol; Enana Blanca: 2000): 147-56; Denise Di Puccio, “*Siete lunas y un espejo*: New Texts to Live By” en *Inti: Revista de Literatura Hispanoamericana* 40-41 (1994): 115-27; Lucía Garavito, “Dramaturgia e ideología en *Siete lunas y un espejo* de Albalucía Ángel” en *Gestos* 12: 23 (1997): 85-96; María Mercedes Jaramillo, “Del drama a la realidad en las piezas de Albalucía Ángel y Fanny Buitrago” en *Literatura y diferencia: Escritoras colombianas del siglo XX*. Vol II. Jaramillo, Osorio de Negret y Robledo, eds. (Santafé de Bogotá; Medellín: Uniandes; Editorial Universidad de Antioquia, 1995): 267-95; Zulema Mirkin, “El teatro feminista de Alba Lucía Ángel.”

Mujer y Sociedad en América Latina: IV Simposio Internacional. Juana Alcira Arancibia, ed. Universidad Autónoma de Baja California: Editorial Universitaria Centroamericana (1988): 307-13.

⁵ De estas tres piezas, únicamente se ha publicado “Siete lunas y un espejo” en *Voces en escena: Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Nora Eidelberg y María Mercedes Jaramillo, eds. (Medellín: Universidad de Antioquia, 1991). Esta limitación a nivel editorial explica el escaso número de estudios críticos sobre el aporte de Ángel a la dramaturgia.

⁶ En palabras de Ángel, este drama “es una transcripción de *Misía Señora*, mi novela sobre las tres Marianas. Poco a poco la forma teatral se fue apoderando del texto, del gesto, de la luz y de la sombra. Aprendí muchísimo de la escritura. Vi las ‘maneras,’ ‘peligros’ y ‘necesidades’ que el teatro plantea y exige al escritor” (Mirkin 308).

⁷ En una entrevista con Magdalena García-Pinto, se le adjudica a Ángel el siguiente comentario: “Leí todos los cuentos de hadas y los cuentos de Callejas, pero esto no deja huella” (59). Ángel está en total desacuerdo con dicha versión: “Como bien puede observarse en toda mi obra literaria, esos cuentos de hadas han sido definitivos en mi formación como mujer y, por supuesto, en los imaginarios personales. Y ¿quién no ha sido marcado por esos cuentos de hadas, de mi generación, al menos?” (Comunicación personal)

⁸ En la versión de Perrault, un hombre con una barba azul que atemoriza a las mujeres pero con el atractivo de una gran fortuna y numerosas propiedades, corteja a las hijas de una vecina hasta que la más joven de ellas decide aceptar su propuesta de matrimonio. Al mes de la boda, Barbazul debe ausentarse de la mansión por asuntos de negocios. Antes de partir, le entrega a su esposa un manojo de llaves que la autoriza a explorar todas las habitaciones de la casa. Le advierte, sin embargo, que la llave más pequeña corresponde a cierto cuarto al que le queda terminantemente prohibido entrar bajo amenaza de provocar su furia ilimitada. La joven promete seguir sus instrucciones pero una vez que se encuentra sola, no puede resistir la curiosidad y abre el cuarto prohibido. Al hacerlo, descubre que el piso está cubierto de sangre y que los cuerpos de muchas mujeres (las esposas anteriores de Barbazul), cuelgan de las paredes. Aterrorizada por su descubrimiento, deja caer la llave al suelo. Esta se mancha de sangre y sus repetidos intentos por limpiarla resultan infructuosos. Su marido regresa inesperadamente y se da cuenta de lo sucedido al pedirle las llaves. La sentencia a muerte pero, a pedido suyo, le otorga quince minutos para que se encomiende a Dios antes de ejecutarla. La joven encarga a su hermana que escudriñe el horizonte para indicarles a sus hermanos, cuya visita es inminente, que deben apresurarse. Cuando Barbazul está a punto de decapitarla, éstos llegan y le dan muerte. La esposa queda como única heredera, comparte las riquezas con su familia y utiliza la fortuna restante como dote para contraer matrimonio nuevamente.

⁹ Hay numerosos estudios sociológicos enfocados en la violencia doméstica a nivel mundial, latinoamericano y colombiano. La ONU, Human Rights Watch, la OEA y la Pan American Health Organization son algunos de los organismos que han apoyado investigaciones sobre el tema. En “Homicides and Intimate Partner Violence: A Literature Review,” Lorena García, Catalina Soria y Eric L. Hurwitz señalan que “More than 1 million cases of IPV [intimate partner violence] occur every year in the United States at the hands of an intimate partner or ex-partner[...]. National data indicate that nearly one quarter of the 1.4 million intentional injuries treated in emergency departments are due to IPV[...]. approximately 85% of IPV victims are women[...]. The number of female homicide victims killed by their partners represented about 70% of IVP homicide victims” (*Trauma, Violence and Abuse* 8.4 [2007], 370). Según lo declaró Rebeca Grynspan, directora regional del Programa para el Desarrollo de la ONU, a Radio Universidad de Chile, “En Latinoamérica, entre un 30 y un 45 por ciento de las mujeres han sido objeto de la violencia, ya sea física, sexual o psicológica, según un estudio de las Naciones Unidas. Este índice se sitúa en el 41 por ciento en Colombia, el 28 por ciento en Nicaragua, el 41 por ciento en el Perú, el 27 en Haití, el 22 en República Dominicana y el 40 por ciento en Chile. En el caso de México se eleva al 44 por ciento, y pese a que el caso de Ciudad Juárez es el más notorio, el estado de Chihuahua, al que pertenece esta localidad, no es el que tiene los índices más altos de asesinatos de mujeres de todo el país[...]. En Guatemala, la violencia contra la mujer aumentó el 270 por ciento en los últimos seis años, y de los 2.500 casos de mujeres asesinadas desde el 2001, sólo 14 han llegado a una condena” (www.radiouchile.cl/

notas.aspx?idnota=34599). En el caso específico de Colombia, investigadores como Luis F. Duque de la Facultad Nacional de Salud Pública de la Universidad de Antioquia han explorado esta práctica que se intensifica en algunas áreas por el conflicto armado interno y la tragedia del desplazamiento forzado de la población a raíz de la violencia. Desde 1981, la Asamblea General de la ONU declaró el 25 de noviembre como el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer.

¹⁰ Uno de los rasgos más notables de la obra de Ángel es el desarrollo de un discurso experimental en el que se entretajan varios registros. Betty Osorio examina esta dimensión en dos novelas de Ángel caracterizadas por el manejo de un lenguaje poético e inclusive luminoso en el que confluyen elementos alegóricos, míticos, históricos y proféticos que se orquestan con principios femeninos. Ver "Mitos y utopías de la postmodernidad: *Las andariegas* y *Tierra de nadie* de Albalucía Ángel" en *Memorias del III Encuentro de Escritoras Colombianas. Homenaje a Albalucía Ángel* (Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, 2006): 100-09.

¹¹ En *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca, N.Y: Cornell UP, 1972), Paul Hernadi emplea el término *assertive discourse* para referirse a géneros como el sermón, el manifiesto y la fábula cuyo objetivo es comunicar mensajes para persuadir al interlocutor o lector de la validez de una propuesta o argumento (166). Resulta apropiado incorporar este concepto al presente análisis dado que muchos de los parlamentos de Marianita corresponden a propuestas feministas de otras escritoras como Virginia Woolf o a su lectura del manifiesto que ella misma está articulando.

¹² En la conferencia ya citada, Shinoda Bolen menciona que las imágenes que señalan la demarcación del territorio prohibido para la mujer y sus posibles connotaciones han cambiado a lo largo de la historia. Para citar sólo algunos ejemplos, este territorio encarnó originalmente en la manzana, luego en las puertas selladas del cuarto sangriento prohibido y hoy en día se habla del techo de cristal (*glass ceiling*).

¹³ Ángel agrega algunos comentarios sobre su presencia/ausencia escénica y la incorporación de las máscaras: "El abuelo se vuelve joven porque es una figura fantasmagórica. Mis hombres tienen todos calidad de fantasmas, por eso son mudos, se mueven con movimientos de robot y se visten de blanco...el niño tampoco existe [el padre lo mató] y por eso a veces aparece y otras no... Juego con varias posibilidades con la máscara. Al principio presenta el reflejo de la muerte. Al final se polariza: por un lado podría hacer volver al Amadís hijo y por otro haría regresar al Amadís padre de su juventud, mientras la mujer rememora el momento de su muerte" (Mirkin 311-12).

Bibliografía

- Ángel, Albalucía. *La manzana de piedra*. Ms. 1983.
- Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales, Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1997.
- Barzilai, Shuli. "The Bluebeard Syndrome in Atwood's *Lady Oracle*: Fear and Femininity." *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 19.2 (2005): 249-73.
- Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer. *Memorias del III Encuentro de Escritoras Colombianas. Homenaje a Albalucía Ángel*. Bogotá, 2006.
- DuPlessis, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- Fernández-Rodríguez, Carolina. "The Deconstruction of the Male-Rescuer Archetype in Contemporary Feminist Revisions of 'The Sleeping Beauty.'" *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 16.1 (2002): 51-70.

- García-Pinto, Magdalena. *Historias íntimas: conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- Gómez González, Lina María. "Andariega por la vida." *El Espectador* 15 de septiembre, 2006.
- Hernadi, Paul. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classifications*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1972.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Kennard, Jean. *Victims of Convention*. Hamden: Archon Books, 1978.
- Lieberman, Marcia R. "'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale" *College English* 34.3 (1972): 383-95.
- Mirkin, Zulema. "El teatro feminista de Alba Lucía Ángel." *Mujer y sociedad en América Latina: IV Simposio Internacional*. Juana Alcira Arancibia, ed. Universidad Autónoma de Baja California: Editorial Universitaria Centroamericana (1988): 307-13.
- Rizk, Beatriz. "Hacia una poética feminista: la increíble y triste historia de la dramaturgia femenina en Colombia." *Literatura y diferencia: Escritoras colombianas del siglo XX*. Vol. II. Eds. Jaramillo, Osorio de Negret y Robledo. Santafé de Bogotá: Uniandes y Editorial Universidad de Antioquia, 1995. 233-66.
- Rogers, Jacqueline McLead. *Aspects of the Female Novel*. Wakefield: Longwood Academic, 1991.
- Semana*. "El Ángel desconocido." 11 de septiembre, 2006: 146.
- Shinoda Bolen, Jean. *Secrets Behind Hidden Doors: The Liberating Power of Truth*. Audiotape. Conference Recording Service, 2000.
- Tatar, Maria. *Secrets Beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*. Prince-ton: Princeton UP, 2004.
- Walker, Nancy A. *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*. Austin: U of Texas P, 1995.
- Warner, Marina. "Mother Goose Tales: Female Fiction, Female Fact?" *Folklore* 101.1 (1990): 3-25.

